

NYILASY BALÁZS

Az Arany János-i ballada

MŰFAJFOGALMAK ÉS A MODERN MŰBALLADA

Normatív és szkeptikus műfaji felfogás

Ha balladát mondunk, műfajt értünk. De vajon mit értünk műfajon? Milyen jelentési szabályokat érdemes hozzárendelnünk e fogalomhoz? A néhai klasszikus műfajelmélet ismeretesen ideáltípusban, normában gondolkozott. E gondolkozásban a műfaj a platonai ideákhoz közelít, a fogalom lelke, legitimáló ismérve, megértési tartalma az általánosan közös. Az értelmező a közöst tartja szem előtt, a másféleséghez, elkülönbözéshez, diverzitáshoz a deviancia, a szabálysértés ódiума kapcsolódik. A neoklasszikus műfajelmülethez kötődő alkalmazási szabályok korrekciója már a XVIII. században megkezdődik, s az 1800-as években további lendületet kap. A modern irodalomértés úttörői, a spekulatív esztétikák gondolkozásmódjával sokféle értelemben szakító orosz formalisták a XX. század elején már igen szkeptikusan gondolkoztak a műfajhoz kapcsolódó általánosító lehetőségekről. Jurij Tinjanov híres írásaiban (*Az irodalmi tény, Az irodalmi fejlődésről*) a poéma és az óda műfajfogalmain keresztül illusztrálta a műfaji lényeghez fűződő feltétlen bizalom problematikusságát. Lomonosov egyáltalán nem ugyanazon jegyek alapján nevezte volt az ódát ódának, mint a XIX. század húszas éveinek irodalmárai vagy Afanaszij Afanaszjevics Fet a század második felében – fejtegette az orosz tudós, és arról szolt, hogy „Karamzin idejére az óda irodalmilag „elnyűtté” lett; elhalt vagy összeszűkült az eredeti beállítottság jelentősége, és a műfaj más, már köznapi formák felé terelődött”.¹ A poémával kapcsolatban Tinjanov még szkeptikusabb álláspontot fogalmazott meg. Az egységes, statikus definíciót teljességgel halálra ítélte, s a megkülönböztető jegyet igencsak meglepő módon jelölte ki. „A műfaj felismerhetetlen, és mégis maradt belőle valami; épp elegendő ahhoz, hogy ez a »nem poéma« szintén poéma legyen. Ez az »elegendő« pedig nem az »alapvető«, nem a »fő« műfaji jegyek közt keresendő, hanem a másodlagosok közt, azok között, amelyek annyira magától értetődők, hogy látszólag nem is jellemzők a műfajra. Az a megkülönböztetőjegy, amelyre az adott esetben a műfaj jellegének megtartásához szükség volt, nem más, mint a mű *mérete*.”²

A ballada mérete

A tinjanovi okfejtés, mint említettem, nem éppen az általánosító étoszt erősíti, bátorítja. A balladafogalmat megkonstruálni kívánó kritikus természetesen a *méretnél* jóval tartalmasabb műfajteremtő differentia specificára vágyik. De azért egy pillanatra álljunk meg, és időzzünk el ennél a kérdésnél is. El kell ismernünk, a méret a ballada esetében sem érdektelen műfaji körülmény. A balladákat ugyanis a verses epika korábbi és kortársi (XIX. századi) formáival szemben méltán találhatjuk meglepően rövidnek. Az eposzok, hősenek, lovag- és verses regények, keleti és déli (byroni, puskini) poémák, elbeszélő költemények pár ezer vagy több száz sornyi terjedelmét az általunk vizsgált verscsoport meg sem közelíti. Az első modern műballada, Bürger 1773-ban írott *Lenórúja* százhusz soros. A nagy klasszikusok közül Goethe és Schiller a rövidebb, ötven sort

közelítő és a hosszabb, száz körüli (száz sor feletti) formában is otthonosan mozognak. A műfaj kései remekei, Federico García Lorca 1928-ban megjelent cigányrománcai³ jobbra ötven sor körüliek. (A leghosszabbak, az *Alvajáró románc*, *A spanyol csendőrök románca* nyolcvanhat, illetve százhuszonnégy sorosak.) Kölcsey Ferenc 1814-ben írott *Rózája*, az első magyar műballada hatvannégy soros,⁴ Kisfaludy Károly ötven-hatvan sor körüli és száz sor feletti balladákat egyaránt ír (*A lantos*, *Zuárd*, illetve *Karácsonéj*, *Éjjeli menyeköző*); híres reformkori, nemzeti tematikájú balladánk közül Vörösmarty *Búvár Kundja* nyolcvankét soros, Garay *Kontja* száztizenkettő. Arany János balladái jellemzően a száz sort közelítik alulról és fölülről,⁵ a nagykőrösi verscsoport legrövidebb darabja, az 1852-ben írott *A hamis tanú*, mindössze hatvan sor terjedelmű, a leghosszabb, az 1853-as *Szent László* százharminchat.

A modern műballada műfaji specifikumai

A hatvan-száz-százötven soros balladái méret minden bizonnyal fontos műfaji karakterisztikum. A modern műballada szembevetendő rövidege, karcsúsága, úgy tűnik, ha nem is elégséges, de elengedhetetlen feltétele annak az intenzitásteremtő tömörségnek, amelyet García Lorca vagy Arany János balladáit olvasva mindannyian érzékelünk. De vajon a méreten túl is vannak biztos fogódzóink, ha a ballada műfaji sajátosságait keressük? Az Aranyballadák XX–XXI. századi értelmezői közül mindenestre többen jeleznek erőteljes szkepszist a korrekt műfaji definíció lehetőségével kapcsolatban. Keresztury Dezső a balladát „rendkívül sokrétű, műfajként pontosan alig meghatározott költeménycsoport”-nak nevezi, Imre László úgy vélekedik, hogy „a balladák meglehetősen különböző műfaji, tematikai és élményi inspirációra születtek, ezért látszólag kevésbé összetartozó művekkel van dolgunk”, Tarjányi Eszter pedig az Arany-balladáról mint „nehezen meghatározható szövegegyeségről” beszél.⁶

XIX. századi irodalmáraink viszont erőteljes műfaji kohéziót érzékelnek, s a ballada sajátzerűségét egybehangzóan a többirányú műnemi karakter felől közelítik meg: olyan műcsoportot vizionálnak, amelyben a három „nagy műfaj” egyenrangú, egyenrangúan fontos részösszetevőként van jelen. „A balladában tehát [...] a költészet minden ága csodálatosan egyesül: a ballada epikai, mert elbeszél valamit; lyrai, mert dal; drámai, mert cselekvényt ad elő, s ennek részeit lelki mozgalmak, szabad működések gyors folyamában állítja eléink, s érzéseiket velök magukkal mondatja el. Ha még ehhez hozzávesszük, hogy a ballada rendszerint gyászos eseményről zeng, azt kellő rövidegességgel így határozhatnánk meg: *tragédia dalban elbeszélve*” – idézhetjük Greguss Ágost híres, népszerű meghatározását, nem feledkezve meg arról sem, hogy a szakíró a *tragédia* fogalmát azonnal pontosítja, korrigálja, a *dráma*, *drámaiság* kategóriáival helyettesíti.⁷

A kortársi kritikusok bizakodása, azt hiszem, a kései utódokat is reményekre jogosítja fel. A ballada száz sor körüli terjedelme és műnemi sokoldalúsága elégséges és tartalmas műfaji kritériumnak tűnik, a verscsoport sajátzerűségét alighanem érdemes Greguss nyomán megközelítenünk. A sokat emlegetett hárompólusú karakter persze kifejtésre szorul: a ballada elbeszélő jellegét, drámaiságát és líraiságát-költőiségét egyaránt értelmeznünk kell, méghozzá úgy, hogy a korábbi elképzeléseket mai tudásunk szerint egészítjük ki.

Epikusság, elbeszélő jelleg

Greguss megállapítása. A ballada mint összekapcsolt, többelemű, korrekt történet. „A ballada történetet beszél el, igaz, hogy sajátos módon, de csak mégis elbeszéli [...] – állapítja meg Greguss Ágost 1886-ban megjelent könyvében,⁸ s szellemes, pontos megállapításának állítmányi és határozói része egyaránt nélkülözhetetlen. A ballada valóban mindig történetet mond el, s ezt igen-igen különösen teszi.

Az állítás első része viszonylag könnyen kifejezhető, kibontható. A verscsoportban a párbeszédekből, elhallgatásokból, szituáció-megjelenítésekből végül is mindig korrekt, fabula formájában is összefoglalható, többelemű történet áll össze, s ez még a nagyon talányos, erősen jelenetező, párbeszédekre, kihagyásokra építő balladánál is így van. Federico García Lorca *Alvajáró románca* első olvasásra igen homályosnak tűnik. A könyöklőn árválkodó, „ecet-özön” álmú cigánylány szituáltóságát, a hegyre kaptató cimborák párbeszédét, a sebesülését emlegető ifjabb cigány ajánlkozását és az öreg cigány ember elhárító érvelését („de én nem én vagyok immár / és a házam se a házam”) eleinte nemigen értjük. A talányos szituáció azonban a vers legvégén megvilágosodik. A „Künn a kapun részeg zsaruk / zörömböltek, de hiába” információja egyszerre értelmezi az előzményeket, s kirajzolja a történetet: a csendőrök – García Lorca cigányrománcaiban mindig a gonosz, elnyomó hatalom képviselői – valószínűleg erőszakkal s többször is magukévá tették a cigány lányt, apja ezért nem adhatja a kérőhöz, és a leány ezért öli magát a ciszternába.

Arany János szaggatott-elhallgatásos *Zács Klárája* ismeretesen négy-öt jelenetre, szituációra bomlik: Erzsébet királyné és Kázmér alkudoznak, a hajdon a felséges asszony olvasóját keresi, kétségbeesetten, vonakodva vall apjának, Felicián végrehajtja a merényletet, a királyné kinyilvánítja szörnyű, bosszúálló akaratát. A jelenetek azonban végül korrekt történetté állnak össze. Erzsébet lehetőséget ad öccsének, hogy megejtse Zács Felicián lányát, az apa a történeteket megtudva fegyveresen támad a királyi családra, a merénylet levágják, és kegyetlen bosszút állnak a Zács nemzetségen – körülbelül így fogalmazható meg az 1855-ben írott vers fabulája, sztorija.

A *Szondi két apródja* az első két strófa kivételével párbeszédes drámai jelenet, csakhogy e párbeszéd teljes érdekű, autonóm történetet rajzol ki: a török küldönc és a fiúk küzdelmét, a hősenek-sírató végigmondására irányuló eltökéltség és a félbeszakítást, bejezést sürgető, másféle dalnoki szolgálatot követelő akarat párviadalát.

A korrekt, fabula formájában összefoglalható, többelemű történet tehát a ballada nélkülözhetetlen sajátja. A verscsoport történetelvűsége evidensen különbözik az életképi karakterfestéstől s az anekdotai, célirányosan csattanós, komikus-humoros cselekménytől. A Petőfi Sándor-i élet- és zsánerképek, a *Tintásüveg*, a *Megy a jubász a számaron* és az Arany János-i szellemes „professzori anekdota”, *A tudós maszkája* a műfajhoz távolról talán közelíthetők, de balladának semmiképpen sem mondhatók. (A Gyulai Pálnak írott – 1855. június 7-ére keltezett – híres, önéletrajzi levélben alighanem Arany maga is ilyen tág műfaji rokonságban gondolkodik, amikor Petőfi *Megy a jubász a számaron...*-jét kapcsolja egy pillanatra a balladaformához.)⁹

A balladáról szólva a drámai monológokat is mellőzhetjük. A *Ráchel siralmát* és *Az örök zsidót* ugyan több kötet szerkesztő e verscsoportba sorolja, de indokolatlanul teszik. A ballada sosem monológra, hanem párbeszédekre épít, és a drámai monológra egyébként sem a korrekt, többelemű, kapcsolatos cselekmény, inkább a sorsbemutató jellemző.

A „sajátos módon” elbeszélte történet

A García Lorcától és Arany Jánostól vett példák azonban Greguss Ágost differenciáló, megszorító határozós szószerkezetét is visszaigazolják. A ballada történetmondása, úgy tűnik, igen gyakran nagyon „különös módon” megy végbe. Az orosz formalisták fabula-szüzsé fogalmából a fabula az összefoglalható, időbeli szekvenciákban megjelenített „sztori”, a szüzsé pedig a műben megjelenő, szervezett, „deformált”, „sajátosan prezentált”, a „narrátori munka” nyomait mutató történet. (Az angolszász terminológia a *story* és a *plot* terminusait használja ugyanebben az értelemben.) A megkülönböztetés legegyszerűbb értelme, hogy láthatóvá teszi, az irodalmi mű organizmusa miképpen alakítja át a „szimpla sztori”-t, miképpen deformálja, „bonyolítja” a történetmondást. A fent megidézett balladák mindenesetre nagyon érdekesebbek ebből a szem-

pontból. Mintha csak arra születtek volna, hogy a fabula és a szüzsé közti különbséget-távolságot szemléltessék; a párbeszédes, kihagyásos, szaggatott, jelenetező balladai történetmondás azonnal belátható, evidens távolságot teremt story és plot között.

A ballada drámaisága

A párbeszéd

A balladák sokat emlegetett drámaiságát legkivált a párbeszéd és a jelenetezés műfaji sajátosságával s az ebből természetes lehetőségként következő fokozott intenzitással, „magas feszültségi fok”-kal kapcsolhatjuk össze.¹⁰ „Drámaszerűségénél fogva szereti a ballada a párbeszédi alakot is: a költő átváltozik személyeire mint a drámában” – állapítja meg Greguss Ágost.¹¹ A párbeszédességet, a történet „kérdésekbe s feleletekbe”¹² foglalását nélkülözhetetlen, fundamentális balladasajáttsággént kezeli Arany János is, bár annak tartalmatlan, mechanikus alkalmazása ellen igen gyakran szót emel. A művészi koncepció híján levő, jelentésimplikáció nélküli, rutinszerű, motorikus dialógushasználatot az északi balladáktól átvett „ostobán naiv cathecesis”-nek nevezi,¹³ s a tartalmasabb jelentésmozzanat nélküli patetizmust is elutasítja.

„Balladaíróink, tíz közül kilenc esetben, megolvass [sic!] a históriából egy nevezetes tény: ez s amaz hős mikép vette be a várat, hogyan vágta le ellenségét, mily vitézül esett el, kevesed magával roppant túlerő által elborítva stb. gondolja, ez neki jó *tárgy*. Tíz-húsz évvel ezelőtt igen hatalmas dictiót adott volna hőse szájába, aztán leírta volna a harcot, hogyan esik el, utolsó szava is a hon dicsősége stb. Most némi komázó discursusba elegyíti ellenfelével: „add meg magad Hasszán basa” – „Nem adom biz én Csór vitéz” – s miután egymást jól leszidták, a vége ismét az, hogy megöli ez amazt” – karikírozza e mechanikus módszert a *Hősök és dalok könyvéről* írott bírálatában.¹⁴

A magyar balladateóriában elévülhetetlen érdemeket szerzett Greguss ugyancsak hangsúlyt helyez arra, hogy a balladai párbeszédnek lényegkifejező ereje kell legyen, „de nem lassú s elnyújtott beszélgetés, mint valami értekező vagy pásztori beszédben[...]”, „az egyén érzületét mintegy óvatlan perceiben, indulata s szenvedélye őszinte kifakadásaiiban föltáró” – jellemzi a balladai dialógust műfaji monográfiájában.¹⁵

Arany János költői gyakorlata, mint annyi más esetben, a balladai dialógus tekintetében is az igényes, elvi elvárások briliáns beteljesítőjének tűnik. A szalontai alkotó párbeszédei mindenkor szellemesek, tartalmasak, karakterkifejezők, szituációmegvilágítók, értelemkövetők. A *Rozgonyiné* első (négystrófás) dialógusrésze a szellemes replikákon keresztül nemcsak a házaspár érzelmeinek frissességét, Cecil asszony temperamentumát, talpraesetségét prezentálja, hanem a szerepkonfliktust a legfontosabb szociálpszichológiai attributumok bevonásával is, a *jelmez*, a *környezet*, a *referenciacsoport* megjelenítésével mutatja be. Rozgonyiné második beszédcselekvése ugyancsak szellemesen sokértelmű. Az uralkodó patriarkális, évvöde udvarló, ugyanakkor lekezelő szavaira a szépasszony minden ponton megfelel: az udvarlást elhárítja, a lekezelést elutasítja, miközben a Zsigmond kudarcát jelentő, valamikori nikápolyi csatára is utal. („Fogadj Isten, húgom asszony, / Itt az ütközetben; / Nyilat ugyan, amint látom, / Hoztál szép szemedben –” / „Uram király, Zsigmond király! / Nem oly divat már ma / Nyillal lőni, mint felséged / Fialat korába.”) Cicelle harmadik megszólalása ugyancsak tartalmas, rövidegében is lényegkifejező, viszonylatkirajzó beszédszólalom. A koronás fő veszélyhelyzetben nem sok lélekjelenlétet árul el, a segítséget hozó asszony azonban csak árnyaltnyi tromfot érvényesít szavaiban. A bajban levő királynak a „hív magyar nő” részéről föltétlen lojalitás dukál. A mentő hajót jó helyre kormányzó Rozgonyiné alattvalói hódolattal invitálja a gályába elsőként a „magyarok királyát”, s csak azután szólítja meg közvetlen, szerelmes becézéssel férjét. („Hej, ki hozza, kormányozza / Ide azt a gályát? / Vagy már senki meg nem

menti / Magyarok királyát?” / „Én, én hozom, gyöngé asszony, / Hajómat az éjben: / Ül fel uram, Zsigmond király. / Te is, édes férjem!”)

A jelenetek

A jelenet nemcsak a drámákban, de az elbeszélésekben is központi jelentőségű közlési forma, benne a kétféle idő, a *discourse time*, az *elbeszélés ideje* és a *story time*, az *elbeszélte történések ideje* igen közel kerülnek egymáshoz, vagy akár egybe is eshetnek. A jelenetek fontossága az epikus alkotásokban felbecsülhetetlen. A krónikaszerű, történelmes, sokeseményes műrészekkel szemben általában a jelenetek végzik el a karakter-, szituáció-, problémajelzés munkáját, a műveket bevilágító, értelmező szuggesztíók többnyire általuk tudnak megjelenni az elbeszélő művekben. S a jelenetképzés nyújtotta lehetőségeket talán minden elbeszélő műfaj közül a ballada használja ki legevidensebben. A rövid terjedelmű verstípusban a krónikás történetmondás, a nagyobb időintervallumokra vonatkozó (életpályát, sorsot röviden sommázó) elbeszélői közlés legfeljebb kiegészítő jellegű; a balladák a történéseket „jelenetközlelől” mutatják be.

Ballada és jelenetkezés szoros összekapcsolódását egyébként XIX. századi, XX. század eleji szakirodalmunk is jól látja, bár természetesen még nem a mai, modern terminológiával írja körül. „Midőn a festész beszél el valami történetet, ennek azon perczenetét választja ki, melyben az mintegy összpontosul, mely megmagyarázza előzményeit, s előre láttatja netáni következményeit is úgy, hogy a feltüntetett drámai mozzanat mintegy magaslát, a honnan mind a hátul, mind az elől terjedő síkon végig nézhetünk; az a jelenet, mely nemcsak magát, hanem múltját és jövőjét is egyszerre felvilágosítja” – utal a jelenet balladai szerepére, értelemközvetítő jelentőségére a lessingi gondolatok segítségével Greguss Ágost.¹⁶ „[...] briliáns szerkesztő művészetével a történeteknek felét, harmadát sem mondja el, hanem csak azokat az eseményeket, melyek fölfödik a rejtett előzményeket, s megértetik a bekövetkező jövőt: mint a szobrász, a legtermékenyebb pillanatot rögzíti képbe” – emeli ki az Arany János-i ballada jelenetcentrikusságát ugyancsak a régi terminológiával 1927-ben Császár Elemér.¹⁷

A jelenet nélkülözhetetlenségét illusztrálva balladák hosszú sorát idézhetjük meg. Lenóra nehéz álomból ébredve harcoló kedvesére gondol, a sereg visszatértekor a zajos forgatagban keresi Vilmost, a lovas vitéz kísértete megjelenik a kapu előtt, és hívja, csalogatja jegyesét; sebes galoppban vágtat vele, majd megérkeznek a síri szálláshoz – képez jelenetsomópontokat már az első, bürgeri műballada is. *A kesztyű* című Schiller-költemény már nem is több szcénából, csupán egyetlen feszültséggel teli jelenetből áll. Az udvari látványosságon oroszlánt, tigris, leopárdokat engednek ki a porondra, az állatok megkóstolják egymást, majd pillanatnyi szünetet tartanak a harc előtt. A hiú, tetszelgő Kunigunda e pillanatban dobja be kesztyűjét a fenevadak közé, s felszólítja Delorges lovagot, hogy szerelme zálogául hozza fel a kesztyűt. A lovag a bestiákkal vakmerően dacolva megszerzi a ruhadarabot, majd a hölgy arcába vágja.

A kesztyű „jelenet-telítettségét” s feszültségi fokát a német balladairodalomban egyedinek, kivételesnek tarthatjuk. A mi Arany Jánosunk balladái azonban a Goethe-, Schiller-verseket meghaladó mértékben „drámaiak”, azaz rendre intenzitást sugárzó jelenetekkel telítettek, sőt gyakran egyetlen nagy jelenetre épülnek. *A walesi bárdok* történéseiből a lakomái a legnagyobb, legfontosabb szerep. A jelenetben a rendkívüli feszültséget a jogtipró, gyilkos Edward képtelen provokációja teremti meg,¹⁸ s további, roppant következményekkel járó verbális tettcelekvések tartják fenn. A tartást felszámolni akaró hatalmi arroganciára a királyi akaratot „teljesítő” vakmerő replika, az öreg bárd félelemmel leszámoló, bátor szólama felel. Az uralkodó arrogáns iróniával válaszol, a kemény dalost máglyára küldi, és lágyabb éneket kíván, de az énekes közösség ezt az arcátlanságot is győzi

replikával: az előlépő ifjú énekes a lágyan kelő esti szél mellé szüzek siralmát, özvegyek panaszát társítja. A zsarnok a második bárdot is halálra ítéli, de a hivatlanul megszólaló harmadik énekes mintegy felteszi az i-re a pontot: a közösség nevében szólva a mártírmorált is vállaló elkötelezettséget vágja a provokátor szemébe. („Elhullt csatában a derék – No, halld meg, Eduárd: / Neved ki diccel ejtené, / Nem él oly velszi bárd. // „Emléke sír a lanton még – No halld meg, Eduárd: / Átok fejedre minden dal, / Melyet zeng velszi bárd.”)

A *Tetemre hívás* című Arany-ballada tizenhat strófájából tizenegy versszak egyetlen nagy jelenetet foglal magába. Az istenítéleti processzus során a feszültség a sikertelen kísérletek nyomán egyre fokozódik – a feszültség összesűrűsödését az apa hívó-elrendelő szólamai, indulatos kitörése is jelzik –, majd a meginduló vérzésben kulminál, és ezt a sokkos állapotot „látéleti” pontossággal megjelenítő abigéli fixációk is megerősítik.

S az Arany János-i párbeszéd jelenetek kifejező erejét demonstráló példákat tetszés szerint szaporíthatjuk. Ágnes asszony története három nagy jeleneten keresztül bontakozik ki (a szerencsétlen nő a tömlőcben raboskodik, a bírák előtt áll, és a patakban leplét mossa), a *Tengeri-bántás* szerelmi tragédiájának előterét a kukoricamorzsolók munkálkodó és történetmondó közössége (esti, éjjeli környezetvilága) adja, és a gyönyörű, tűzről pattant, talpraesett Rozgonyi Cicell alakját is – mint láttuk – párbeszédekkel, szellemes replikákkal telített jelenetek rajzolják ki.

A ballada költőisége

A modern prózai elbeszélés a „decorum”, az elokvencia visszaszorításának jegyében áll. A költői nyelv sajátosságait a XVIII–XIX. századi regényben és novellában jóval kisebb mértékben leljük fel, mint a korábbi elbeszélő műfajokban. A balladára nézve azonban mindez nem igaz. A műfaj a strófászerkezetek, rímek, alakzatok, a metrika és ritmika, a stilisztikai intenzitás költői lehetőségeit messzemenően kiaknázza.

A sokféle strófászerkezet-lehetőség a ballada számára a dinamikus változatosság megteremtését teszi lehetővé a hexametert, terzinát, stanzát alkalmazó hősének, emberiség-költemény, verses regény egynemű formakötöttségével szemben. García Lorca változatos, szabad tagolású románcai (a spanyol hagyomány szellemében) még a strófa-kötöttséget is elvetik, de Arany János balladacsoportja is nagyon variábilis versszakhasználatot mutat. A tradicionálisabb négy- és nyolcsoros strófák mellett (*Szondi két apródja*, *Rozgonyiné*, *Szibinyáni Jank*) hatsorosak (*Rákócziné*, *Mátyás anyja*, *Tengeri-bántás*) és páratlanok, öt-, hétsorosak is bőven előfordulnak a magyar költőnél (*V. László*, *Ágnes asszony*, *Híd-avatás*, *Tetemre hívás*, illetve *Árva fiú*, *Vörös Rébék*).

A sorhosszúság a krónikák, históriás énekek felé mutató tízes, tizenkettes szótagszámtól (*Török Bálint*, *A hamis tanú*) a hangsúlyos nyolcasokon át (*Rozgonyiné*, *Szent László*, *Ágnes asszony*) a különlegesen melodikus hatosokig terjed (*V. László*). A váltakozó szótagszámú Arany János-i strófák különösen erős ritmusélményt adnak. *A walesi bárdok*ban és a *Rozgonyiné*ben a nyolcasok hatosokkal kombinálódnak össze, a *Zács Klára* hatosainak zenéjét a harmadik sorok nyolcása árnyalja-moderálja. A hármasok hatosokkal állnak együtt a tudatosan elemi-naiv valóság szintre komponált *Mátyás anyjában*, hetesek, nyolcasok, kilencek, tízesek, tizenegyesek kombinálódnak össze a komor hangvételű, démonikus színezetű kései balladákban: a *Tengeri-bántás*ban, *Híd-avatás*ban, *Vörös Rébék*ben, *Tetemre hívás*ban. A hosszabb (tizenegyes) sorok után jelentős rövidülés következik be a *Rákócziné*ben: a versszakokon belüli második három sor négyes-négyes-hetes szótagszámú.

A gyakran változó, kombinatív rímeléshez érdekes refrének járulnak Arany balladáiban. Az *Ágnes asszony* strófáit rendre rímtelen (egy szótaggal kibővített) ötödik sor zárja, a *Tengeri-bántás* strófáinak refrénszerű negyedik sorai a közbeiktatott rímtelenség és a hosszabb,

kilences szótagszám által a harmadik-ötödik-hatodik, bokorrímes sorok nyolcasainak muzsikáját mérséklük, a *Vörös Rébék* hártító, hessegető refrénje nemcsak a félrímes egység után bokorrímre váltó rész utolsó tagjaként ad erőteljes rímélményt, de három szótagnyi rövidségével is fokozza a rendkívül erős poentírozó hatást.

A hangsúlyos és mértékes verselés lehetőségeit az Arany-ballada gyakran kombinálja. Az ütemeken nemegyszer erős időmérték-színezet üt át. A *Rozgonyimében* a trocheusoknak jambusok felelnek, a *Szondi két apródját* anapestusok dominálják, a *Tetemre hívást* daktilusok jellemzik.

A párhuzamosítások, variáló ismétlések különösen az Arany János-i románcballadákban jutnak nagy szerephez. A *Mátyás anyja* tizenhét stófájából kerekén tízben található ismétlés vagy egészen pontos párhuzam: „Kiveszlek, / Kiváltlak”, „Arannyal, / Ezüsttel”, „Ne mozdulj, / Ne indulj”, „Viszem én, / Viszem én”, „Viszem én, / Hozom én”, „Istenem, / Istenem”, „S ahol jön, / Ahol jön”, „Lecsapott, lecsapott” Ki kopog? / Mi kopog?” „Oh áldott, / Oh áldott.”¹⁹ A *Rozgonyimében* a harmonizációt célzó tagolt formateljeség a minden szintet betöltő ritmusválaszok segítségével érvényesül: a szövegben stófáknak stófák, félversszakoknak félversszakok, sorvégi rímeknek belső rímek, szókezdő hangzóknak betűrímeik válaszolnak.

Ismeretesen rendkívül intenzív a szóalkotásokból, szórendváltoztatásokból, inverziókból, metaforákból származó stilisztikai energia is Arany balladáiban. „Téli fának hinnéd, mit a zúz belombol”, „Befordulok egy kicsinyég / Öltöző szobámba”, „Ötszáz, bizony, dalolva ment / Lángsírba velszi bárd:”, „Cifra asszony színes szóra / Tetteti, hogy mit se hajt:”, „Nosza sírni, kezd zokogni, / Sűrű zápokönnye folyván: / Liliomról pergő harmat, / Hulló vízgöngy hatyu tollán.”, „Órjás szemekben hull e zápor, / Lenn táncol órjás buborék; / Félkörben az öngyilkos tábor / Zúg fel s le, mint malomkerék; / A Duna győzi s adja még.”

AZ ARANY-BALLADA TÖRTÉNETI-POÉTIKAI HELYE

A modern műballada és Arany balladaértelmező reflexiói

A különleges elbeszélés, a drámaiság és a költőiség összekombinálása s az intenzitásfokozó lehetőségek kihasználása roppant poétikai előnyökkel járhatnak. A ballada lényege szerint egyáltalán nem valamiféle külsőleges, reprezentációs sablonokkal élő, avult, elaggott műfaj, mint ahogyan Szerb Antal látatja 1934-es *Magyar irodalomtörténetében*,²⁰ hanem óriási lehetőség a verses elbeszélés megújítására. Arany balladafelfogása és balladaírói művészete voltaképpen nem egyéb, mint e lehetőség autentikus megértése és zseniális megvalósítása. Számára az epikai-drámai-költői forma roppant lehetőségek tárháza, esély egy különlegesen intenzív, költői, esztétikus, nemes – a „mindennapias”, „művészietlen” történetmondást fölülíró – elbeszélés létrehozására. Az Arany János-i reflexiókból kiolvashatóan az *igazi*, a *voltaképpen*i, az *autentikus* ballada e lehetőség beváltása: a műfaji sajátágok funkcionális használata jellemzi, fokozott, koncentrált intenzitással tűnik ki, viszonylatjelző, dimenzióteremtő aktivitása, szuggeráló, implikáló, hangulatteremtő karaktere van, és erősen lelki érdekeltsgű. A kritikus Arany-balladához kapcsolódó reflexiói egyértelműen és konzekvensen e sajátágokra irányulnak, ezeket értelmezik, írják körül, s a balladaiságot evidensen e karakterjegyekhez kötik. A balladát tehát – fontos kiegészítésként kell hozzátennünk ezt a mondottakhoz – Arany János korántsem a szaggatottság, a homály és a tragikusság fogalmai által jellemzi; e karaktervonások szerinte lehetséges, de nem föltétlenül szükséges jegyek, nem a műfaj meghatározó ismérvei.

A nagyszalontai költő-kritikus balladareflexiói egészükben ellentmondásmentes, konzekvens víziót rajzolnak ki a ballada műfaji karakteréről.²¹ Számláljuk elő most a teljesség

igénye nélkül e műfaji látomás néhány főbb részelemét, gyűjtsünk össze néhányat az Arany János-i megközelítésekéből, körülírásokból, konceptualizációkból! A balladai elbeszélés, mint említettem, Arany számára mást jelent, mint a mindennapi történetmondás. Arany szemében az előbbi az utóbbihoz képest nemcsak kerekesebb, egységesebb, de értelemtelibb, részleteiben is egészen irányuló, az elbeszélés sugallatosságának, egységes hangulati átférfálásának igényét érvényesítő. A költő-kritikus által ismételt alkalmazott konceptualizációk, az „alaphangból felfakadó forma”, a „belső, lényeges költői forma”, a „külső” és a „belső” balladaiság fogalmai (ellentétpárjai), úgy tűnik, ezt az igényt közvetítik, írják körül. „Költői mesét kell alkotnunk, melynek formája legyen, bizonyos kerekdedségre: kezdete, fordulata, vége. S a balladánál ez nem könnyű. Ott egy alaphangból fakad fel a forma, minden egyes balladában *másképp* fejlődve, úgy, hogy balladai formát *utánzani* nem lehet. Feladatunk megkapni a balladai tárgy azon magvát, azon csírát mintegy, melyből az egész egy díszes virággá fejleszthető ki. Ha csak versbe szedjük, dialogizáljuk a történeti vagy mondai *anyagot*: ezzel nem megyünk sokra” – írja 1860-ban Vida József költeményeit bírálva.²²

A lelki történések megjelenítésének balladai nélkülözhetetlenségét a műfajról töprengő alkotó ugyancsak sokszor érinti, sokféle vetületben fogalmazza meg. „[...] szerző még nem látszik tudni a költői festés axiomáját: „csupán azt és annyit a *testből*, mennyi a *lélek* előtüntetésére szükséges!” – fogalmazza meg a pszichológikus átitatottság követelményét általános elvként a Szász Gerő-kritikában.²³ „Természete a balladának [...], hogy nem a *tényeket*, hanem a tények *hatását* az érzélem-világra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragicumát fejezi ki, mennél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaikból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz föl, a mennyi multhatatlanul megkívántatik” – kapcsolja ezt az igényt a balladához a Szász Károly-dolgozatban.²⁴

A didaxis, a szentenciózusság, az allegorizálás nem fér össze az implikáló viszonylatjelzésekkel, atmoszférateremtő gesztusokkal átitatott formával. E „költőietlen” attitűdök, eljárások művészi alsóbbrendűségét, alkalmatlanságát Arany kritikáiban többször is hangsúlyozza. „Csak azt teszem még hozzá, hogy ha valamely epikai faj, úgy bizonyosan a balladaféle az, melyben szükség, hogy az alapeszme *érzésé* olvadjon mintegy; mely legkevésbé tűri az ily »tanulság«-szerűen levonható maximákat.”, „[...] allegoriái szép allegorák ugyan, de az epica valódi színén alúlesnek. Ballada vagy más ilyes név nem illetné őket” – tesz határozott elhatárolásokat a költő-kritikus Szász Károly verseivel kapcsolatban.²⁵ „[...] oly magyarázatos, sok szóval járó, hogy versnek lehet jó vers, de nem ballada” – marasztalja el a *Salamon átka* című Szász-költeményt 1861-es, nagy bírálatában.²⁶

Arany, látjuk, a balladát a költőiség-drámaiság-epikusság művészileg megvalósított hármasságában képzeli el, koncentrált intenzitású, egységesen átférfált, implikáló, szuggeráló, hangulatteremtő karakterű, erősen lelki érdekeltségű formaként vizionálja. Érdekes volna megvizsgálnunk, hogy ez a rendkívül igényes szemlélet hogyan értékeli a magyar ballada-irodalom „kezdeteit”, Kölcsey, Kisfaludy, Vörösmarty, Garay, Czuczor műveit. Erre vonatkozóan azonban csak elszórt megjegyzéseket, szkeptikus sommázatokat találunk, s azok is inkább a kortársak műveivel kapcsolatban jelennek meg. E verskísérleteket Arany mindenestre nemigen tartja igazi balladáknak. Gyulaihoz írott levelében, mint már egy korábbi jegyzetben megidéztem, szembehelyezkedik „a mi németes, mesterkéltséggel s érzélgős vagy declamáló balladáinkkal”, Vida József verseit bírálva úgy látja, ezek „Ugyanazon hibában sínlenek mint legtöbbje ballada-féle újabb költeményeinknek”, azaz „szónokias sallangokkal” s jelentéstelen párbeszédekkel ellátottak, és Dózsa Dániel *Zandirbám* című kötetéről szólva az 1838-as, nagy hírvé Garay-verset követő műveket úgy aposztrofálja, mint „hamis pathosszal rikácsoló balladákat”.²⁷

A deklamálás, a sallangok, a szónoki, hamis pátosz Arany János kritikáiban mindegyre úgy jelennek meg, mint egy korábbi, esztétikai szempontból kezdetlegesebb, fogyatékosabb poétikai gondolkodás tartozékai. A költő-kritikus a maga korát, saját munkásságát – benne balladairói művészetét – egy új poétikai kor manifesztációjának tartja. Eme új poétikai manifesztáció része voltaképpen minden fentebb jelzett, újtó igényű eljárás és az a föltétlen tárgyiasság-igény, amely éles ellentétben áll a patetizáló, retorikus, általában fogalmakkal dolgozó – velük megelekedő – korábbi költészeteszménnyel. Arany pontosan érzékeli, hogy az elvont fogalmiság kifejező ereje korlátozott, a költemények rászorulnak a „tárgyi megfelelések” implikációs, szuggeráló, kifejező erejére. „Már pedig a tárgyiasság ily esetben sem teszi azt, hogy a költő ne érezzen, hanem hogy érzése a leírt tárgy által jöjjön mozgásba; ha tájat fest, annak mintegy a lelkét, azt a varázst fogja fel, melyet az órá gyakorolt, s hihetően másokra is éppen úgy fogna gyakorolni” – árulja el a költő a Szász Károly-kritika egy odavetett megállapításában is, hogy mennyire tudatában van a tárgyiasság közlésmód fontosságának.²⁸

Az Arany-balladák tárgyiassága

Arany Jánosnál – nem először hozzuk ezt szóba – a teória és a költői gyakorlat csodálatos egységben van. A mélyen átgondolt kívánalmak, előfeltevések, elvek rendre beteljesülnek a költői realizációkban, áttetszenek a teremtő erővel megalkotott műveken. A balladából is csaknem korlátlanul idézhetünk nagyszerű példákat a kifejező erejű tárgyiasság illusztrálására. A természeti és a társadalmi világ környezeti elemei rendre erősen szuggeratív, implikáló, vízió- és viszonylatkifejező szerepet kapnak e versekben. A teljes elrendezettséget, létbizalmat sugárzó *Rozgonyiné*-ben „lebke szellő” lebegteti a szépasszony öltözetét, a vidám fények gyémántos csillogásban játszanak, az *Ágnes asszony*-ban a babonás holdfényben baljósan villan a fehér sulyok, az *V. László*-ban dühöngő szél csikorgatja a szélkakast, tűz- és vízárdat patakzik a felhőből, lágyan zsongó habok rengetik a csillagokat, majd felhő és szellő nélkül zúg, bűg a természet, s „villámlik messziről”. Az 1852-es „történelmi balladák”-ban a férjét óvó, védő amazon és a szép, hódító asszony szerepötvezését a kétféle szerephez tartozó homlokzati elemek, jelmezek egymásra montírozása implikálja, szuggerálja. A szép Cicell „Gyöngyös arany fejkötőjét / Sisakkal borítja, / Karcsu füzött selyem vállát / Páncélba szorítja”. A *Szent László*-ban a legenda naiv „hiperrealizmusa” zseniális tárgyi ekvivalensek által érvényesül: a László-szobor érclova a megelevenedett szentet tombolva köszönti, „hamis gazdáját”, a kőszobrot hátáról levette csinál helyet a lovagkirálynak, s a csoda hitelét a sírboltba visszakerült szent átzadása bizonyítja végképpen.

Az Arany-balladák tárgyiasságáról beszélve még a Riedl Frigyes által „fiziológiai realizmus”-nak nevezett sajátságot is szóba kell hoznunk. Arany János, az elbeszélő a lelki történéseket ismeretesen nem fogalmilag nevezi meg, hanem a figurák elváltozásain keresztül jelzi, a mimika, a testtartás, a pózok, gesztusok jelrendszere által fejezi ki. Toldi Miklós úgy néz előrehajolva „Mintha szive-lelke a szemében volna”, Bence bocskorán kereszteteket ír, miközben sírva fakad, Toldi György veresebb lesz a főzött ráknál, látása elhomályosul, a faragott szobrok táncolnak körülötte, Etele füle malomként örvényzik, és reszket az ajka, a meddő Gyöngyvér nagy fekete szemében pedig kidül a csókszomj, amint a kicsiny rokkongyermek után szalad.

A seb vérzése által sokkolt Kund Abigél reakcióinak együttesét Boda István úgy jellemzi, hogy „Döbbenetesebb, vérfagyasztóbb megrendülés kipattanását emberi művészet még nem rajzolta meg”.²⁹

A pszichológus szerző a korabeli elmekörtan leírásait felhasználva látja úgy, hogy Arany a sokkos állapotot orvosi látülethez illő pontossággal jeleníti meg. Az első stádium az emóció gátlásos szakasza: „Jő; – szeme villan s tapad a *törre*; / Arca szobor lett, lába

gyökér”. A leánynak „csak a törre tapad minden energiája, semmi világos érzelme vagy gondolata nincs; testi reakciói (halványulás, merevedés) is a legmegfelelőbbek [...] Ami Abigélt a valósághoz és régi önmagához fűzi, az egyelőre csak ez a rettenetes törhöz tapadottság [...]” – értelmezi az Arany János-i megjelenítést Boda.³⁰ „De az emóció gátlásos első szakasza után el kell hogy következzen az oldódás, a merevség után a mozgás, a zavartság után az új lelki rendeződés, a gondolatlanság és érzelmhiány után a gondolat- és érzésroham: Abigél egyelőre csak a fejéhez kap, ahol iszonyú fájdalmat érez (ez is helyes lokalizálása az emóciós izgalomnak)” – jellemzi a következő fázist az elemző.³¹ („Könnye se perdül, jajja se hallik, / Csak odakap, hol fészkel az agy”) Végül az oldódás, mozgás pillanata következik be, az utolsó Kund Abigél-i reagáló stádium a dinamizmus jegyében áll előttünk, „ami eddig forrongott benne, s amit, a mentségkeresés vágyától is erősítve, elfojtott, most felszabadul és az emóció igazi feloldódása csak most következik el: a fájdalom immár az abnormisba rendült reakció formájában következik el [...] Vad dühvel ront a törre, mintha a tör volna hibás, s mintha a tör kiragadásával a halált is meg nem történtté tehetné. De, különös dolog, nem dobja el a tört, nem roskad aztán össze, az *igazi*, felszabadítást jelentő megnyugtató sírás helyett sírása kacajba-visongásba rendül s a tör nem elejtetten vagy elhajtottan csapódik a földre: a lány mintegy diadalmas *győzelmi* emlékként emeli magasan a feje fölé [...]” – írja a „tudományos pszichiátria” jegyében vizsgálódó értelmező.³² („S vadul a sebből a tört kiragadja, / Szeme szokatlan lángot lövell, / Kacaj és sír s fennvillogtatja / S vércse-visongással rohan el.”)

Az Arany János-i balladapoétika mögöttese

Arany a balladai rövidséget és a műnemi hármasságot, látjuk, nagyszerű poétikai lehetőségek megvalósítására használja fel. Balladáira az epikusság-dramaiság-költőiség zseniális összeegyeztetése, a fokozott, koncentrált intenzitás, a viszonylatjelző, dimenzióteremtő aktivitás, a szuggeráló, implikáló, hangulatteremtő karakter, az erős lelki érdekelttség és az újszerű tárgyiasság jellemző. Az Arany János-i balladák ily módon akár egy új poétikai gondolkodás manifesztumaiként is számon tarthatók, illusztratíván jelzik a régebbi, mechanikusabb, antiesztétikus, retorikus-fogalmi közlésmód meghaladását.

E meghaladás miéértjéről, mögöttes összetevőiről gondolkozva természetesen sok-sok tényezőt vehetnénk számba; az Arany János-i föltétlen igény az újszerű, dinamikus, jelentéses, individuális formára alighanem számos okcsoportra vezethető vissza. A kérdést ezúttal csupán két vetületben érintjük, mindkét esetben a költő megnyilatkozásaira támaszkodva: az individualitásigény és az újkori reflektivitás kérdésköreit érintve. A ráismerésszerűségéből, „tükör-elv”-ből kibontakozó, teremtő kisugárzást megvalósító individualitás-elvárás evidensen az újkor és a romantika individualizációs trendjeihez, az univerzáliaelvet konkrét egyediségre cserélő modernitáshoz kapcsolódik. A teljességigényű, konzervatív-modern Arany az „univerzáliaelv”-et, az egyedi általánossá emelésének, a részérdekű kiegészítésének eszméjét soha föl nem adja, az esztétikai teremtésben mindazonáltal kezdettől individualizmuspárti. „Aesthetikai utam az individualizálás elve, minek az ember csak a nevét tanulja meg az aestheticából, a többi maga csinálja. Én legalább azt hiszem. Az embernek magába kell szállani, s onnan fejteni ki, amit tud stb.” – fogalmazza meg ezt az elkötelezettséget már pályája elején Szilágyi Istvánnak írott 1947-es levelében.³³

Az individuális, önmagáért helytállni kényszerülő esztétikum elképzelése végső soron nyilvánvalóan azokhoz a szétválásokhoz, önállósodásokhoz kapcsolódik, amelyek a reflektív, modern újkorban a teológiai, etikai, esztétikai létszférákat (is) érintik. Az egység végérvényes szétesését, illuzórikussá válását, mint említettem, Arany János nem fogadja el, s a teljesség megőrzéséhez többnyire a nemzeteszmet hívja segítségül. A Hebbel-kritikában

a „nemzetiség”-et az „átmeneti távlathiányt” meghaladni képes vezéreszmeként, milliók szeme előtt lobogó zászlóként idézi meg,³⁴ de az 1859-es írás azért arról is tanúságot tesz, hogy a költő tökéletesen tisztában van az újkori reflektív modernitás paradigmaváltó jelenségével. Az olasz eposz felvirágzását ahhoz a korhoz kapcsolja, amely „a XV. és a XVI. század közt teljesen megváltoztatta a világ ábrázatját”, s Ariosto *Orlando furiosóját* olyan műként tartja számon, amelyben „ez átmenet csodásan olvad össze [...] régi kalandok, új világnézet; lelkesedés iróniával vegyülten; oltárt emelve a múltnak s lerombolva egyszerszemen”.³⁵

AZ ARANY-BALLADA KLASSZIFIKÁCIÓJA

Balladacsoportosítások

Arany János balladáit sokféleképpen csoportosították. A klasszifikációk között mechanikus, alkalmatlan kísérletek és érdekes perspektívákat fölillantó próbálkozások egyaránt vannak. A köztudatba, sajnos, leginkább a mechanikus, fölületesen tematikus klasszifikációk mentek át, közülük is legfőképpen a *történeti* és *népies* balladákra különítés. A *történetiség* és a *népiesség* felosztási alapjait problematizálva természetesen nem azt állítjuk, hogy a *Rozgonyiné*, a *Szent László*, az *V. László*, a *Szondi két apródja*, a *walesi bárdok* ne volnának történelminek nevezhetők, s azt sem tagadjuk, hogy *A hamis tanú*, az *Ágnes asszony*, a *Vörös Rébék*, a *Tengeri-bántás* történései népi, elemi környezetvilágban mennek végbe. Csak-hogy a „történelmi” és a „népies” címkék a maguk egyszerűsítő, tematikus sugalmaival elfedik e versek poétikai sokféleségét, nem jelenítik meg a poétikai értelemadás változatos módozatait, és nem adnak teret a történelmiséget és a népiséget komplexebb, tágabb összefüggésekben vizsgáló (irodalmiasabb, esztétikusabb) szemléletnek. Pedig hát e látószög-ből nézve az Arany-balladák történetisége és népiessége (paraszti-elemi-természeti környezetvilága) jobbára csupán *közeg, perspektíva*, olyan „anyag”, amely egy sokrétű, gazdag művészi alkat differenciált, változatos világát segít megjeleníteni. A történetiséget-népiességet a maga helyén kezelve viszont alighanem az ábrázolás, kifejezés, a művészi vízióteremtés tágabb körei is feltárulkoznának: a *Szent László* nem annyira történelmi manifesztációnak, mint legenda-újrateremtésnek látszana, a *Rozgonyiné* az ártatlanság, a beteljesült vágyak románcának tűnne; az *Ágnes asszony* görögös sorstragédiának, a *Vörös Rébék* a szorongás karkai víziójának, csakhogy az archaikus, paraszti világ színterére komponálva.

A történelmi-népies dichotómia mellett az Arany-szakirodalom másik leggyakoribb klasszifikációs javallata az idő alapú elkülönítés. A balladák felosztása így a szerint történik, hogy 1849 előtt, az ötvenes években vagy az 1877-es nagy megújulás idején keletkeztek. Keresztury Dezső Arany-monográfiájában ezt a felosztási alapot választja, s úgy látja, a temporális elkülönítés már csak azért is alkalmazható, mert a költő három balladaírói korszaka más-más inspirációkat tüntet fel. „Balladaszerű költeményeinek tárgy- és formavilága is együtt alakult természetesen pályájával: mások a „nép költője”-nek, a „nemzet klasszikusának” s az *Őszikék* magányos gyöngyagyulójának ilyenszerű versei, még ha összefűzi is őket egy nagy alkotó kezejárása. Az 1850–60-as években létrejött balladákban illeszkedett a „nemzet költője”-nek vállalt szerepéhez, s formálta ezt a maga költői természetének megfelelően” – jelzi alapvetését a tudós könyvében, *A nemzeti balladák* című fejezet elején.³⁶

Keresztury megjegyzései több részizagságot tartalmaznak, de néhány ponton fenntartásokat kell kifejeznünk velük kapcsolatban. Lássuk először a részizagságok legfontosabbikát! Való igaz, hogy a kutató által megjelölt három Arany János-i balladakorszak bizonyos – egyáltalán nem lényegtelen – tekintetben különbözik egymástól. Az 1849 előtti csírasze-

rű, kezdetleges kísérletek döntő többségét (*A varró leányok*, *Szóke Panni*, *A méh románca*) tényleg karakterizálhatjuk a „paraszti”, „népies” jelzőkkel, s a kőrösi korszak „törzsanyaga” valóban történelmi-nemzeti tematikájú. Az is igaz, hogy az 1877 júliusa és novembere közé eső utolsó balladakorszak nyolc (kilenc) verse valóban számos ponton különbözik a nagykőrösi „nemzeti balladák”-tól. „Ha itt elsorolnám öregkori ballada hőseit, megannyi rögeszmés, holdas, bomlott öngyilkos vonulna fel, kik a mélakor és az üldöztetési mánia vízióival és hallucinációival tusakszanak [...]” – jellemzi az 1877-es balladák hőseit szellemesen Kosztolányi Dezső.³⁷

Mindazonáltal e különbözés – bármennyire jelentős is – nem az Arany-ballada poétikáját érinti. E poétika: az epikusság-drámaiság-költőiség zseniális összeegyeztetése, az ebből adódó lehetőségek kihasználása, a retorikus-fogalmi közlésmód tárgyias meghaladása, a lelki történések, viszonylatok, szituációs lényegiségek sugallatos-vizionárius megjelenítése ugyanis már a nagykőrösi korszakban (de talán az 1848-as *Rákócziéban* is) evidensen működik, s az *Ószikék-korszak* balladái „csak” ezt a zseniálisan innovatív „poétikai üzemmódot” folytatják. A *Rozgonyiné*, a *Szondi két apródja*, a *Zács Klára* és a *Híd-avatás*, *Vörös Rébék* közti különbségek nem a poétikában (annak intenzitásfokában) keresendők. A derűs, románcos tárgyiasságú *Rozgonyiné* vagy a bonyolultan jelenetező *Szondi* poétikailag ugyanannyira „végiggondolt” és újító, mint – mondjuk – a *Tengeri-bántás*. A különbség a teremtett világ, a valóságvízió demonizálódásában rejlik: az 1877-es balladákban bűn és bűnhődés összefüggései meglazulnak, a történelmi „Nakonxipan” eltűnik, s a tónus egyértelműen tovább komorodik.

Az időrendi felosztásokkal kapcsolatban legfontosabb ellenérvként az Arany János-i balladapoétika stabilitására utalhatunk. Mindazonáltal további árnyaló kiegészítésekkel is élhetünk, a kontinuitás mozzanatát több oldalról hangsúlyozhatjuk. Elmondhatjuk, hogy a „népies” balladatípus a kőrösi korszakban is jelen van – *Ágnes asszony*, *A hamis tanú* –, megállapíthatjuk, hogy a démoni sorsalakítás már az 1855-ös *Zács Klárában* is jellegadó, s nem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy az *Ószikék* balladáinak egy része terv, vázlat, kezdemény formájában már az ötvenes években létezik. „A *Tengeri-bántás* első kilenc versszaka, még „A tengeri-fosztók” címmel az ötvenes évek derekáról való; onnan *Az ünneprontók* első három versszaka is; az *Éjféle párbaj* tervét ugyanakkor jegyezte fel prózában, s később hozzáfűzte: „kidolgoztam”. A *Tetemre hívás* alapötlete is korábbi; Riedl egészen a *Hermína* című ifjúkori novelláig akarta visszavezetni” – írja Keresztury Dezső.³⁸

A kettős és hármas osztatú klasszifikációk után egy hatpillérű balladafelosztásról is meg kell emlékeznünk. Az Arany János balladáiról könyvet író Imre László *népi, shakespeare-i, históriás énekekhez kapcsolódó, románcos, romantikus és anekdotikus* csoportokat különböztet meg. Az első egységet az alföldi balladák ihlették, a versek népi, falusias témájúak. A shakespeare-i balladák nyelve a romantika emelkedett hangját idézi, s a művek középontjában egy jelenet vagy jelenetsor áll. A históriás énekek nyomát viselő témavilágukban és részben stílusban is a régiségből merítenek; „Felépítésük jelenetező, de ugrások, titokzatosságok nélkül”.³⁹ A románcosak derűs színezetűek, hanghordozásuk népies, verselésük hangsúlyos. (A *Rákóczié*, a *Rozgonyiné*, a *Mátyás anyja* és a *Szibinyáni Jank* tartoznak közéjük.) A romantikusak Bürger, Goethe, a kísértetballada és a rémromantika hatását mutatják, s anekdotikusnak a „kétes műfajosságú *A méh románca* és a *Pázmán lovag*” nevezhetők.⁴⁰ Az Imre László-i felosztás újító érdeme az Arany-balladák műfaji kapcsolódásainak többoldalú prezentációja s a verselési, kompozicionális, narratológiai hozzárendelések kimunkálása. A klasszifikáció hitelesen tudja megjeleníteni az Arany-balladák sokféleségét, kételyeket leginkább a felosztási alap sokrétűsége, sokirányúsága és némely bizonytalansá-

gai ébreszthetnek. (Főképpen a shakespeare-i, a romantikus és az anekdotikus csoport differencia specificája lehetne kimunkáltabb.)

Klasszifikáció a balladai valóságteremtő vízió alapján

A jelentékeny, nagy Arany János-i balladák poétikája, mint említettem, az ötvenes évektől kezdődően lényegében kialakult, klasszifikációs kísérletet ezen az alapon – úgy látom – nem érdemes kezdeményeznünk. A valóságvízió azonban – erre ugyancsak utaltam az imént – különbözőnek látszik a versekben. E valóságvízió vágyteljesítő és értelemadó kvalitásait vizsgálva érdekes belátásokra juthatunk. Az Arany-balladák a lehetséges világok széles spektrumát jelenítik meg. A *Rozgonyiné* „beteljesült vágyak ártatlan világá”-t vizionálja, a *Szondi két apródja* a tartás értékérvényt teremtő ereje mellett tesz hitet, az *Agnes asszonyban* a bűnt büntetés követi, a pszichikum a súlyos vétek nyomán szétzilálódik, megbomlik, a *Híd-avatás*, a *Vörös Rébék* viszont már „gondviseléseközömbös”, megtartó értelem nélküli látomást teremt, az 1877-es versek kísérteties világában a démonizmus háttérbe szorít mindennemű értékérvényt.

Románballadák

Próbálkozzunk hát olyan tipológia kimunkálásával, amely a megjelenített víziót jellemző vágyteljesítő és értelemadó lehetőségeken, azok erején vagy gyengeségén, érvényesülésén vagy hiányán alapul! A legelső Arany János-i balladacsoportot ily módon románcos, idilli vers-együttesnek nevezhetjük. E költemények tematikája történelmi. A *Rákóczié*, *Rozgonyiné*, *Szent László*, *Szibinyáni Jank*, a *Mátyás anyja* s a vígjátéki *Pázmán lovag* kétségkívül egy-egy diadalmas-harmonikus történelmi mozzanatot ragadnak ki. A nagy fejedelem kardját rettegi Bécs, s a békeszerzésre küldött feleség igaz magyar asszonyként viselkedik. A katonaruhába bújt szépséges amazon hőstetteket hajt végre a pogány elleni harcban, férjét és felséges urát is kimentí az életveszélyből, s a csata végeztével a nemzeti közösség neki tulajdonítja a győzelmet. A királyos és a totemállat segítséget hoz a nemzetnek s a neves családnak: a szent feltámad, és a harcoló magyarságot diadalra segíti, a Hunyadiak hollója levelet kézbesít a raboskodó fiúnak s a szorongó anyának. A szent kereszt későbbi nagy harcosa, a törökök réme apród sihederként is nagy becsvágyat és rettenthetetlen akaratot mutat; fáradhatatlanul üldözi a farkast, s végül zsákmányként teszi le felséges ura lábához. A derűs, nyalka, ifjú magyar király vidám kalandba keveredik: fölényesen eljátszik az avittas vidéki várúrral, párviadalban kiüti a nyeregéből, de aztán nagylelkűen, bőségesen kárpótolja.

Ám a történelem, mint már előrebocsátottam, Arany János románballadáiban csak „anyag”, dimenzió, lehetőség az ártatlanság, vágyteljesülés látomásának megalkotásához. Keresztury Dezső egy helyütt igen találóan a „patriarkális Nakonxipan” kifejezést használja Arany verseivel kapcsolatban, a „naiv”, „népies” törekvéseket tudatos világteremtésként, művészi látomásként értelmezve. A *Rozgonyiné*-típusú balladák e patriarkális Nakonxipanja a romance eredendő, „archetipikus” jelentését idézi fel; azzal a nagy irodalmi törekvéssel vág egybe, amely a valóságvilág támadásait diadalmasan elhárítva, a lét problematikusságait, ambivalenciáit kiküszöbölve a vágy teljes győzelmét jeleníti meg; az erő, érték, bensőség, szeretet, szerelem látomásvilágát, harmóniáját és teljességét vizionálja. E romancevilág teológiai, hitéleti analógiát nyilvánvalóan a paradicsom és az isteni üdvígéret körében kereshetjük, pszichológiai alapokként pedig alighanem azokat a tudateltűnt, tudatalatti energiákat tarthatjuk számon, amelyek a személyiség szétrombolhatatlanságának, egységének az érzését közvetítik a pszichikum egésze számára. Az ilyen teljes körűen fölfogott romance természetesen nem túlságosan gyakori az irodalomban (bár sugallatait a tündérmese-hősmese, a legenda, a shakespeare-i romantikus vígjáték egyértelműen közvetíti), részattitűdjeit, részmotívumait azonban még a realista elbeszélések jó részében is felfedezhetjük.

A „valóságvilág” teljesség, épség jegyében történő transzcendálása, túlhaladása Arany törekvéseire kezdettől jellemző. E vízió jegyében fogant már az 1846-ban írott nagy hősidill, a *Toldi*, egyértelműen idevonható az 1852-es hősnének, a *Keveháza*, de a *Buda halála*, a *Toldi szerelme*, sőt a *Toldi estje* is bőségesen tartalmaz a romance köreihez tartozó attitűd-elemeket, motívumokat, nukleuszokat. Természetesen az utóbbi három mű már bonyolultabb, ambivalensebb (a realizmus és a regény valóságteremtő attitűdjeit, eljárásait tartalmazó), komplex alkotás. A románcballadai csoport azonban vitán fölüli a naiv vágy győzedelmes világát jeleníti meg. Az emberi pszichikum, a nemzeti közösség, a társadalomvilág e versekben mentes a rossztól, az emberi státus harmonikus, az elbeszélésekben fölmerülő konfliktus, a baj, a leküzdendő nehézség – már ahol van egyáltalán – rendre kívülről, az idegen népek (osztrákok, csehek, törökök, tatárok) köréből érkezik.

Szilárd értékérvény, magas mimézis

Az *Anatomy of Criticism* írója, a kanadai Northop Frye a mítosz és a romance után a magas és az alacsony mimézist iktatja a nagy irodalmi módok sorába. A mítosz és a romance hősei mindent (majdnem mindent) megtehetnek, a magas és alacsony mimézisben azonban másképpen alakul ember és környezetelő viszonya. A vágy, szabadság, kibontakozás, erő világát mind sűrűbb akadályerdő veszi körül, a természeti, társadalmi determinációk, az egyént meghatározó kötelek felismerése mind általánosabb lesz ebben az irodalmi módban; a mítosz istenei és a romance csodálatos (hőstetteket végrehajtó, korlátlan szerelmet megélt) emberei a társadalmi kényszereket és a pszichikum ambivalenciáit elszenvető figuráknak adnak helyet, amint ezt a modern regény oly illusztrálva példázta. A *Szondi két apródja*, *A walesi bárdok* már nem diadalmas, harmonikus történelmi mozzanatokra épülnek. Vershős és környezetelő viszonya a románcballadához képest itt alapvetően megváltozott. A szabadság, a jó lehetőségek, a kibontakozás lehetőségei szuszogorodnak, a tragikus sorsú alakok a társadalmi meghatározottság erejét sokszorosan megtapasztalják, a hatalmi erőszak korlátlan erejét elszenvedik. Mindazonáltal az emberi pszichikum, az értékérvény és a kettő kapcsolata legalábbis a *Szondi két apródjában* és *A walesi bárdokban* teljességgel ép marad, a *tartás* megfellebbezhetetlen entitásként áll szemben a környezetelővel és érvényesíti a morális rendet. A siheder dálnokok a csábításokra a történetmondás rendíthetlenségével felelnek, a fenyegetésre engesztelhetetlen átokkal válaszolnak; a bárdok a morális megsemmisítésre törő királyi provokációval proteszténeket szegeznek szembe, s az énanonosság megőrzéséért a mártírhalált is vállalják.

Alacsony mimézis, bűn és bünbődés

A *Szondi* és *A walesi bárdok* a Northop Frye-i terminológia szerinti magas mimézishez állnak közel, a történelmi tematikájú *V. László, Éjféli párbaj*, valamint a „népi”, elemi-paraszti környezetvilágba transzponált *Ágnes asszony*, *A hamis tanú*, *Árva fiú*, *Az ünneprontók* és a *Kép-mutogató* az „alacsony mimézis”-hez kapcsolhatók. E verscsoport hőseiről már egyáltalán nem mondhatjuk el, hogy pszichikumuk kikezdetlen, evidens értékérvényhez csatolható. Sőt a figurák döntő többsége a morális értékrendet mélyen sértő, nagy bűnt követ el. *A hamis tanú* Márkusa álnokul esküszik, *Az ünneprontók* közössége szentséggyalázást visz végbe, a kölyök László király kezéhez ártatlan áldozat vére tapad, Ágnes asszony férje megölésében segédkezik, Bende vitéz Robogányt gyilkolja meg, s szeretőjét feleségül veszi, az *Árva fiú* anyja gonosz-kegyetlenül bánik gyermekével, *A kép-mutogató* grófja könyörtelenül elűzi lányát. A keresztény-morális értékrend azonban ezekben a költeményekben is győzedelmes marad, a bűn minden esetben elnyeri büntetését. Az őrjöngő, szentséggyalázó, táncos csoport a pokolra kerül, Márkus elsorvad, meghal, és bolyongó kísértetté válik, a sihederkirály méregtől szenved ki. A versek döntő többségében azonban az igazságszolgáltató hatalom a lelkiismereten keresztül méri ki a büntetést. Ágnes

asszony, a gonosz anya, a kegyetlen gróf, a gyilkos, erőszakos Bende (s halála előtt László király is) szorongó hallucinációkkal, idegbajjal, elborult elmével fizetnek vétkeikért. A lelkiismeret a költeménycsoport tanúsága szerint korántsem földies jelenség, nem interiorizációs, bevéssződéses, adaptációs következmény, nevelési folyomány, hanem a pszichikum magasabb értékvilággal érintkező része, amely a bűnt rendre megbünteti.

A bűn-bűnbódés evidenciaértékének elhalványodása

Az *Ágnes asszony-típusú* balladák bűn és bűnhődés evidens kapcsolatára épülnek: a nagy vétket méltó, igazságos büntetés követi, fátumról, végzetről, görögös Anankéról velük kapcsolatban nemigen beszélhetünk. Három Arany-balladában, a történelmi tematikájú *Zács Klárában*, a *Tetemre hívásban* és a paraszti életkorú *Tengeri-bántásban* azonban némileg más a helyzet; a keresztény, morális világrenden kívüli végzet sugallatai e versekben így vagy úgy, de megjelennek.

Bűn és büntetés dialektikája legteljesebben alighanem a *Tetemre hívásban* őrződik meg. Kund Abigél kétségtelenül hiú, kacér teremtés, és meggondolatlanságával (erőltetett tréfa-ként tört nyújt kedvesének) szörnyű bajt okoz. Mindazonáltal tette nem akarattal elkövetett, halálos bűn, s a rettenetes bűnhődés (Bárczi Benő megöli magát, és a lány elméje – úgy tűnik – elborul) nincsen arányban a buta vétekkel.

A meggondolatlan, nem elővigyázatos Kund Abigéllal szemben a *Tengeri-bántás* hősei, Dalos Eszti és Tuba Ferkó kétségkívül bűnösök: Eszti belemegy a házasságon kívüli kapcsolatba, Ferkó pedig elcsábítja, majd elhagyja a leányt. Az egyértelmű morális, megítélő jelleget – úgy tűnhet – a narrációs szerkezet is erősíti. A történetmondó-munkavezető paraszti munkacsoportban meséli a történetet, s az elsődleges közösségek értékrendjének szokásos, fontos elemeit: a munka világában való helyállást, a közös erkölcs betartását, a deviancia elutasítását természetes követelményként fogalmazza meg. A *Tengeri-bántás* azonban egészében mégsem a moralitás biztonságot adó világát idézi fel, inkább valamiféle nyugtalanító sorsszerűség, végzetszerűség szuggesztíója érvényesül benne. Jellemző ebből a szempontból, hogy a lélektani motiváció teljességgel hiányzik a műből, a szerelmespár érzéseiről, meggondolásairól úgyszólván semmit sem tudunk meg: nem sejtjük Ferkó furulyája mért sír-ri a történet elején, miért unja meg a legény a legelőt, s hagyja ott szép, kívánatos szeretőjét. „Mi nem éri?” – a Ferkó mélabúját, belső bizonytalanságát illusztráló kérdés az ötödik versszak után a vers tizenkettedik strófájában az utolsó életpillanatban (a halálos zuhanás előtt) is megismétlődik, a tanácsstalanság atmoszféráját még inkább kiterjesztve, szimbolikus értelművé fokozva. A végzetszerűség (az aránytalan büntetés) sugallatát erősíti a *Tengeri-bántásban* az elsődleges narrátortól származó keret, a kísérteties környezetvilág, a legényeket és leányokat körülvevő amorf, babonás, félelmes éjszaka is. A tüzet körülálló fák „rémes árnyat” vetnek, s a mezőn háló emberek „kísértetes zenét” vélnek hallani. „Magasan a levegőben / Repül egy nagy lepedő fenn: Azon ülve muzsikálnak, / Furulyáknak, eltűnőben.”

Az *Ágnes asszony-típusú* balladákban a bűn és büntetés igazságos aránya morálisan szilárd világrendet garantál. Az 1855-ben írott, történelmi tematikájú *Zács Klárában* viszont a vétket aránytalan, démoni büntetéssorozat követi. Kázmér királyfi és a királyasszony bűnére Felicián elvakult, aránytalan visszatörése, s erre még elvakultabb visszatörése válasz: nemcsak a Zács család ártatlan tagjai, Klára és testvérei esnek áldozatul, de az esélyességet, méltányosságot feledő bosszúvágy az egész nemzetiség vérére követeli. A történet-sort, a bosszúk láncreakciósorát s a végső következményt, a nemzeti közösség egészére kiható szörnyűséget a fikatív elbeszélő, a XIV. századi hegedős maga is fátumként, sorsszerű végzetként értelmezi, hiszen a végső, költeményzáró reflexióban a csillagjárás ősi, atavisztikus, fátumos képzetéhez kapcsolja. „Rossz időket érünk, / Rossz csillagok járnak: / Isten ója nagy csapástól / Mi magyar hazánkat! –”

Az ironikus-démonikus világvízió balladái

A szilárd szerkezetű, morális világregend, látjuk, mind a „történelmi”, mind a „népies” Arany János-i balladák egy részében fölfeslik. A *Zács Klára*, a *Tetemre hívás*, a *Tengeri-hántás*, bár különböző mértékben és módokon, de a Frye által ötödik fikciós módként számon tartott ironikus (démonikus) alkotástípushoz közelítenek. A környezetéről szemben mind kiszolgáltatottabb verzhősökből hiányzik a tartás, a morális biztonság attribútumai, s a bűn és bűnhődés igazságos, méltányos következményiségét fölmutató világ is kezd elenyészni. A stabil, szilárd értékérvényű világregendet felváltó káoszvilág, az egyénnel szemben ellenséges, rosszakarátú környezetiség Arany János-i víziója még tovább erősödik a *Népdal*, a *Bor vitéz*, a *Híd-avatás* és a *Vörös Rébék* című balladákban; e verscsoportot már evidensen, fenntartások nélkül az ironikus-démonikus irodalmi mód körébe utalhatjuk.

A kisebb igényű, 1877. augusztus 28-ra keltezett *Népdal* hőse, Jovan a magyar kultúrkörben szokásos szerbsztereotípiá jegyében működik, cselekszik, a férfi a vad, kegyetlen rác faj képviselője. A sztereotípiabeteljesítés mindenestre másnemű balladavilág kialakításához járult hozzá. Az Arany-balladákban általában elengedhetetlen „bűnkövetkezményiség” ezúttal teljesen hiányzik, s az előadásmód fokozottan „amorális”, kommentár nélküli, „népdalosan parnasszista”. A vers végén a „vad rác”, az asszonygyilkos, erőszakos Jovan véres késsel járja a kolót, lelkiismerettől szemmel láthatóan nem zaklatva, épségben menekül el az igazságszolgáltatás elől, s az elbeszélőnek-énekszerzőnek mindehhez semminemű hozzátenni valója nincsen. „Duna vizén lefele úsz a ladik, / A ladik, / Róla hejjehuja, szitok-átok, dávoría / Hallatik: / „Juhaj! közel már Alexinác, Knyazevác: / Engem Kevi-Rác, többet ugyan sose látsz!””

A romantikus műballada-irodalom legősibb formája, a kísértetballada alighanem természetnél fogva is tagadja a rendezettségét. A feltámadó, eleveneket veszélyeztető, halálba rántó kísértetek a borzalom, a szorongás világát teremtik meg, atavisztikus hiedelmeket, képzeteket idéznek meg. Arany a kísértetballadai motívumokat, hangulatokat, sugallatokat ismeretesen több művében felhasználja. Az *Árva fiú*ban a Bürger óta tradicionális kísértetmotívum jelenik meg két strófa erejéig: a halott magával viszi az élő a síri világba; a *Híd-avatás*ban viszont a kísértetiesség az egész verset átjárja, s az alkotó, innovatív látomásverset a kísértetballadák megújított, kiteljesített, elmélyített változataként is felfoghatjuk. Az 1855-ös *Bor vitéz* a költő legtradicionálisabb kísértetballadája, a bürgeri „halálvőlegény” típusú elbeszéléssel és a Kisfaludy Károlyi-*Éjjeli menyekzővel* tart szoros kapcsolatot. „[...]a történet magva az, hogy a leány vőlegénye vagy kedvese valahol távol meghal, de a „halálvőlegény” hazajön menyasszonyáért, felveszi lovára, s örült iramban repül vele a temetőbe” – jellemzi a bürgeri balladatípust az etnográfus kutató,⁴¹ s az Arany János-i költemény e cselekménymotívumot a kísérteties esketési szertartással, a romos kápolnában megtartott menyegzővel egészíti ki, bárha az álom, halucináció körébe utalja. A *Bor vitéz* a rendezett világ vízióját lényegében feladja, s a démonikusban rendezkedik be. A szomorú véget érő leány egyáltalán nem bűnös, szökésre (szokásos romantikus motívumként) az apai zsarnokság kényszeríti. A kaotikus, démonikus jelleget erősíti a pantum versforma is, amelyben minden strófa második és negyedik sora a következő versszak első és második soraként ismétlődik meg. „A szimmetria és a lekerekítettség helyett ez a »pogány« ritmus a maga bővülő, »barbár« monotóniájával valami olyan összetapadt képi és gondolati versmenetet ad vissza, amit talán csak akusztikai úton lehet kifejezni [...] az újra és újra felbukkanó sorok, az ismétlődés vad, fékezhetetlen áramlást idéz elő, mely minden evilági, racionális tény és látványt nehezen megfoghatóvá tesz, eltörli a határt valóság és álom között” – írja Imre László is.⁴²

A kísértetballadaiság alkotó, innovatív felhasználására, mint említettem, az Arany János-i balladák közül az 1877-es *Híd-avatás* mutat nagyszerű példát. A költő a „halálvőle-

gény”-balladatípus elhasznált tematikus alapmotívumát ezúttal elhagyja, s extenzívebb, monumentálisabb (jelentéskiterjesztésre, intenzifikálásra sokkal alkalmasabb) tematikus keretet választ: a hídavatás utáni kísérteties éjszakába, rémes fiesztába, a korábbi öngyilkosok szellemeinek démoni vigalmába vezeti be az olvasót. Az élő, eleven ember kísértet általi elrablása is módosul, egyedivé, szuggesztívá, lélektani hitelűvé válik: a kilátástalan helyzetben levő ifjút nem a közvetlen, fizikai erőszak, hanem az öngyilkosok megállíthatatlan, szuggesztív forgataga ragadja magával. A *Híd-avatás* démoni világában a bűn már nem játszik jelentős szerepet: az öngyilkosok mint sorsjelző önbemutatóik tanúsítják, jobbára áldozatok, a könyörtelen, ellenséges nagyváros-világ megaláztatjai.

A *Híd-avatás* boszorkányszombatját a kísértetek számára kiszabott provizórikus idő még korlátok közé szorította, a népi-elemi perspektíva világra komponált *Vörös Rébék* értékérvény, igazságosság, méltányosság nélküli, démoni világvíziója viszont stabilnak, állandónak tűnik. A sorsintézés, az ártó rosszakarát, a par excellence gonosz erő a költeményben a boszorkány kezében van, akinek lelke „vég ne’kül” száll varjúból varjúba. Ő főzi meg Pörge Dani bocskorát, ő itatja meg feleségét a bájtállal, és ő üldözi a szerencsétlen legényt kíméletet nem ismerve egészen addig, míg akasztófára nem jut. S a démoni rosszakaratnak még ez sem elég. Áldozatának szemét vájja ki, míg hollók és varjak seregét hívja ebédre. Az 1877-es vers egyértelműen azokkal a nagy irodalmi víziókkal rokon, amelyekben az ember támasz nélkül, tehetetlenül áll szemben a világ démoni túlerejével, az ártatlan áldozat gyötrése nem kivétel, hanem evidencia, a happy ending, a feloldó, jó vég elenyészik, s a történet végén a feloldás nélküli, értelmetlen halál áll.

J E G Y Z E T E K

- 1 Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*. Bp., 1981, 32, 36.
- 2 I. m., 6–7. (A kiemelés az idézet szerzőjétől származik. Ilyen esetekben sem most, sem a későbbiekben nem fűzök kommentárt az írottakhoz.)
- 3 A spanyolban használatos romancero műfaji elnevezés ne tévesszen meg bennünket: az 1928-as kötet darabjait semmi sem különbözteti meg attól a műcsoporttól, amit mi balladának nevezünk.
- 4 Az 1820-as *Szép Lenka* 54 soros, az 1821-es *Dobozí* százötvenkettő, s a leghosszabb Kölcsey-ballada, *A Csákányi vérmenyekző* százkilencvenkét sor terjedelmű.
- 5 Az 1848-ban írott *Rákócziné* hetvennyolc soros, az *V. László* hetvenöt, a *Szondi két apródja* hetvenhat, a *Tetemre hívás* nyolcvan, a *Tengeri-bántás* nyolcvannégy, a *Szibinyáni Jank* nyolcvannégy, a *Vörös Rébék* kilencvenegy, a *Zács Klára* kilencvenkettő, a *Híd-avatás* kerekén száz, az *Éjjéli párbaj* százöt, a *Mátyás anyja* száznyolc, a *Rozgonyiné* száztizenkettő, *A walesi bárdok* százhuszonnégy, az *Ágnes asszony* százharminc.
- 6 KERESZTURY Dezső: *Mindvégig*. Bp., 1990, 301; IMRE László, Arany János balladái. Szombathely, 2006, 13, SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.); *Az irodalom története*. II. k. Bp., 2007, 388.
- 7 GREGUSS Ágost: *A balladáról és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1886, 189, 190.
- 8 GREGUSS: i. m., 186.
- 9 „De már ekkor megkísértettem a balladának ama népi, eredeti formáját (melyek közül, amint tudod, legjobban sikerült *Rákócziné*; bár az ilyeneket: *Árva rab gólya* – *Szólke Panni*, *Varró leányok*) szinte e nemhez lehet sorolni – elmentébe a mi németes, mesterkélt s érzelgős vagy declamáló balladáinkkal. Petőfi e részben inkább utánam jött, mint megelőzött, legalább a *Megy a jubász* nem volt az én mintám, de az övéi, lehetek az én kísérleteim.” *Arany János Összes Művei*, XVI. kötet. Levelezés II. S. a r. Sáfán Györgyi. Bp., 1982, 562.
- 10 A drámaiságot szándékosan közelítem meg a párbeszédese jelenetek felől, és kerülöm az olyasféle pontatlan, megengedhetetlenül tág jelentésű – olykor egyenesen megtévesztő – kifejezéseket, mint a „tragikusság”, „drámai konfliktus”, „drámai feszültség”.

11 GREGUSS: i. m., 26.

12 *Arany János Összes Művei*, XI. kötet. Prózai művek. S. a. r. Németh G. Béla. Bp., 1968, 8.

13 I. m., 8.

14 I. m., 129.

15 GREGUSS Ágost: i. m., 187.

16 GREGUSS: i. m., 35.

17 CSÁSZÁR Elemér: Arany János (második, átdolgozott kiadás). Bp., 1927, 16.

18 „Egymásra néz a sok vitéz, / A vendég velsz urak; / Orcaikon mint félelem, / Sápadt el a harag. // Szó bennszakad, hang fenn akad, / Lehellet megszegik.”

19 „Mi nagy hatást eszközölhetnek mesteri tapintattal elosztott ismétletek, bizonyítja Mátyás anyja, hol azok az anyai sóvárgás mohó türelmetlenségének, s az Árva fiú, hol a félelemnek és rémületnek oly hu képei” – állapítja meg Greguss Ágost is. GREGUSS: i. m., 180.

20 Szerbnek a ballada „lényegiségére” és az Arany-ballada alkatára vonatkozó (Nyugat-tradíciót tükröző) megjegyzései a féligértés, a fölületesen értés iskolapédái.

„A ballada maga is egy virtuóz műfaj. Önkifejezésre alkalmatlan, epikus volta általában kiküszöböl belőle minden lírai mondanivalót. Eredetileg, különösen a skótoknál és a székelyeknél, tragikus vagy mulatságos események tömörített megörögzítésére szolgált; a romantikában ez is álarcoskodás lett. A romantika hozta divatba nálunk is ezt a műfajt, amely alkalmas volt a történelmi háttorzongatásra anélkül, hogy igazi korhangulatot követelt volna – a balladai homály mindent pótol, többnyire a tehetséget is. A ballada a század közepére a német országokban már a polgári dilettantizmus legfőbb lerakodóhelye volt. A közönség természetesen nagyon szerette.

Ezt a műfajt veszi kezébe Arany, mintha azt akarná megmutatni, hogy az igazi művész a legócskább anyagból is tud remekművet alkotni [...] Irodalomtörténetünk Aranyt kanonizálva a balladát is elsőrangú fontosságú és kiválóan magyar műfajnak minősítette. Nem vette észre, hogy a ballada szűkös kereteibe Arany csak rezignációból bocsátkozott bele, fáradtságból és virtuózkodásból, mint a nyelvtanulásba.” SZERB Antal: Magyar irodalomtörténet. Tizenegyedik kiadás. Bp., 1996, 366–367.

21 Az Arany János-i balladareflexiók konzekvensségét, gondolati következetességét, ellentmondás-mentességét hangsúlyozva pontosan az ellenkezőjét gondolom annak, amit Keresztury Dezső állít. A kutató ugyanis monográfiájában éppenséggel, hezitálónak, túlzóan tágnak, nem kellően konkrétan, célra irányulónak látja Arany balladadefinícióit.

„[...] az iskolai használatra szánt meghatározást Arany nemcsak elmosódottá tette azáltal, hogy hangsúlyozta a körülhatárolás nehézségét, hanem változékonnyá is azáltal, hogy utalt a megjelölések tartalmának alakulására. E jelentésváltozatokban a saját, főként nagyepikai munkáival kapcsolatos vívódásai is érezhetők. Alkalmoszerűen hol tágította, hol szűkítette a műfaj körét, de voltaképpen soha egyértelmű határozottsággal le nem írta, mit ért balladán.

Vizsgálódásai során nemegyszer igen lényeges részletmozzanatokra hívta fel a figyelmet, a műfajnak valamiféle teljességet és véglegességet sugalló meghatározására azonban nem vállalkozott” – írja Keresztury. KERESZTURY Dezső: *Mindvégig*. Bp., 1990, 303.

22 *Arany János hátrabagyott iratai és levelezése*. Második kötet. Prózai dolgozatok. Budapest, 1889, kiadja Ráth Mór. 1889, 221.

23 *Arany János Összes Művei*, XI. Prózai művek 2. S. a. r. Németh G. Béla. Bp., 1968, 151.

24 I. m., 203.

25 I. m., 215, 202.

26 I. m., 214.

27 *Arany János Összes Művei*, XVI. kötet. S. a. r. Sáfrán Györgyi. Bp., 1982, 562; *Arany János hátrabagyott iratai és levelezése*. Második kötet. Prózai dolgozatok. Budapest, 1889, kiadja Ráth Mór. 221,

28 *Arany János Összes Művei*, XI. kötet. Bp., 1968, 206.

29 BODA István: Arany János „különös természete” és az Arany-balladák. IV. *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1929. ápr.-júl., 105.

- 30 I. m., 104.
- 31 I. m., 104.
- 32 I. m., 105.
- 33 *AJÖM*, XV. Bp., 1975, 137.
- 34 „[...] míg valamely kor, mely a régivel meghasonlott, irányeszméjét meg nem kapta a jövőre, és rövid ideig sötétben tapogat: addig tart ezen átmeneti bizonytalanság, mely minden nagyobbserű teremtésre általában, s így a költészetre is nyomasztó; de mihelyt egy közös zászló leng, melyre milliók szemei reménytelenül függesztvék, az irodalmi hátramaradást alig lehet mással, mint a szellemnek meddsége-, vagy lustaságával menteni. Korunk vezéreszméje, a nemzetiség, már előttünk lobog [...]” *AJÖM*, XI. 31–32.
- 35 I. m., 31.
- 36 KERESZTURY Dezső: *Mindvégig*. Bp., 1990, 301.
- 37 KOSZTOLÁNYI Dezső: Lenni vagy nem lenni. *Nyugat*, é. n., 157.
- 38 KERESZTURY: i. m., 490.
- 39 IMRE László: Arany János balladái. Második, javított kiadás. Szombathely, 2006, 14.
- 40 I. m., 15.
- 41 Dr. BENKO László: Adalékok a halott vőlegény balladatípus történetéhez. *Ethnographia*, 1936, 26–33. Az idézet: 26.
- 42 IMRE László: i. m., 166–167.

